Contranarrativas fílmicas Guarani Mbya: atos decoloniais de desobediência institucional no cinema indígena[1]

Filmic counter-narratives by the Guarani Mbya: decolonial acts of institutional disobedience in indigenous cinema

MARCOS AURÉLIO FELIPE[a]
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Educação, Departamento de Práticas Educacionais e Currículo. Natal – RN, Brasil

RESUMO

Este trabalho analisa a produção documental do Coletivo Guarani Mbya de Cinema. Intercalando à crítica pós-colonial os estudos fílmicos, o objetivo é compreender como os cineastas indígenas, à medida que assumem os registros audiovisuais sobre si, problematizam as versões oficiais e estereotipadas sobre o seu mundo histórico. A partir da matriz decolonial, identifica-se um regime imagético que configura atos de desobediência fílmica e histórica, além de desnudar a colonialidade do poder, do saber e do ser em volta do povo Guarani. Identificam-se também processos de metalinguagem, que confundem os espaços fílmicos e históricos, criam uma rede intrincada entre os filmes e forçam o cinema para além de suas fronteiras.

Palavras-chave: Guarani Mbya, perspectiva decolonial, cineastas indígenas, documentário, metalinguagem

ABSTRACT

This study analyzes the documentary production of the Guarani Mbya Cinema Collective. By linking film studies with post-colonial criticism, our aim is to understand how indigenous filmmakers, insofar as they appropriate audiovisual registers about themselves, problematize the official versions and stereotypes about their history. From a decolonialist theoretical framework, we identify an imagery regime that configures acts of film and historical disobedience, besides unveiling the colonial character of the power, knowledge and essence surrounding the Guarani people. We also identified metalinguistic processes that mix filmic and historical spaces, create an intricate network between the films and force this cinema to move beyond its borders.

Keywords: Guarani Mbya, decolonial perspective, indigenous filmmakers, documentary, metalanguage

[1] Este artigo é resultado do nosso projeto de pesquisa de pós-doutorado em desenvolvimento: "Visões do mundo indígena: mediações fílmicas do mundo histórico dos povos originários no Brasil – produção e formação audiovisual do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA)" – vinculado a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCom/UFPE), sob a supervisão da professora titular Dra. Angela Prysthon.

[a] Professor associado III do Departamento de Práticas Educacionais e Currículo (DPEC), do Centro de Educação (CE), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN. Orcid: http://orcid.org/0000-0002-5529-0100. E-mail: aurelio.felipe@uol.com.br

DOI:http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i1p231-254

JUNTAMENTE COM OS subgrupos Kaiowá, Ñandeva, Guayaki, Tapiete, Guarayos, Chiriguano, Izozeños, os Mbya pertencem à matriz linguística Tupi-Guarani. Habitam territórios da Argentina, do Paraguai, do Uruguai e do Brasil[2] e compreendem uma população aproximada de trinta mil pessoas. Reconhecem-se, coletivamente, como *nhandéva ekuéry* (todos os que somos nós), ainda que não seja, etnograficamente, uma autodenominação. Entretanto, Guarani Mbya[3] é uma designação colonizadora, mesmo quando autorreferencial, em função do contato com o mundo dos brancos (Ladeira, 2008, pp. 61-66). Marcados pela Companhia de Jesus, em 1609; pela Guerra Guaranítica (1754-1756); e, depois de 1801, pela desestruturação societária, os Guarani estão presentes na *guaranização* de diversos modos de ser e de viver gaúchos, mas cuja reintegração à sociedade brasileira foi "uma tragédia que desencadeou o etnocídio, a inclusão subalterna e o isolamento dos indígenas" (Golin, 2014, p. 165).

Dotados de uma grande espiritualidade, os Mbya amanhecem ao redor da fogueira reverenciando *Nhanderú* (o Divino Pai), cujos raios orientam a conexão com as divindades, com os ensinamentos dos avós e dos sonhos. Em volta do fogo, concentrados na erva-mate e na fumaça sagrada do *pentygua* (cachimbo), buscam o Ñe'ẽ (a alma-palavra) e a harmonia com os seres da mata, o que faz os pais colocarem filhotes de papagaio para crescerem ao lado das Ñe'ẽ *pyau'i* (crianças). Já a *Jerojy oka regua* (dança ao entardecer) é o que dá sentido à vida, pois, ao dançarem juntos, chegam ao equilíbrio dos corpos antes de entrarem na *Opy'i* (casa de reza): "a fonte da eterna alegria, da educação, da saúde, da diversão e das decisões que orientam a conduta diária da comunidade e fundamentam o *Ore rekó* (o modo de ser Mbya)" (Poty, 2015, p. 56).

O Coletivo Guarani Mbya de Cinema, como os demais coletivos de cineastas indígenas (Xavante, Kuikuro, Ashaninka, Panará, Kisêdjê, Huni Kuin), surge nas oficinas de formação audiovisual do Vídeo nas Aldeias (VNA)[4]. É um dos últimos a se formar, em 2007, quando ocorrem as primeiras oficinas na Aldeia Anhetenguá, periferia de Porto Alegre/RS, com a participação de membros da Aldeia Koenju, de São Miguel das Missões/RS[5]. Como resultado, uma produção audiovisual atravessada pela noção de coletivo, enquanto centro de convergência de intensidades transindividuais (Migliorin, 2012), pois, ainda que alguns filmes tenham a assinatura de um só diretor, a metodologia das oficinas permitia que as diversas funções para a produção de um documentário (câmera, som, iluminação etc.) fossem assumidas por membros da comunidade.

Por outro lado, em função da estratégia de exibir o material bruto nas aldeias (Carelli, 2011), instala-se um jogo de espelhos que se expande para a

[2] Presentes em oito estados brasileiros: Espírito Santo-ES, Pará-PA, Paraná-PR, Rio Grande do Sul-RS, Rio de Janeiro-RJ, Santa Catarina-SC, São Paulo-SP e Tocantis-TO.

[3] Em função da grande variedade, para todas as (auto) denominações dos povos originários, optamos pela grafia adotada pelo Instituto Socioambiental (ISA).

[4] Criado, em 1986, como programa de intervenção do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), o Vídeo nas Aldeias (VNA) se alicerça, fundamentalmente, em duas ações: a produção audiovisual e a formação de cineastas indígenas. Sobre o desenvolvimento do VNA, ver Lacerda (2018) e Araújo (2015).

[5] Os documentários do Coletivo Guarani Mbya de Cinema integram a Coleção Cineastas Indígenas (DVD) lançada pelo VNA a partir de 2007.

comunidade como um todo, a qual, ao se ver, sugere mudanças no material filmado. O depoimento do cineasta Ariel Ortega situa:

> As pessoas se viam, entendiam o que estava acontecendo [...] Eu acho que as pessoas no Koenju começaram a perceber a importância do vídeo quando assistiram às sequências ali nas ruínas de São Miguel das Missões e de lá da Lomba do Pinheiro. (Vídeo nas Aldeias, 2010)

No caso dos Guarani Mbya, o coletivo assina a direção de três dos sete filmes. Já Ariel Ortega (Kuaray Poty) e Patrícia Ferreira (Para Yxapy) têm uma participação mais efetiva com o primeiro, de forma individual ou em parceria, participando da direção de todos documentários. A parceria com diretores não indígenas (Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho) ocorre em *Tava, a casa de pedra* (2012) e em *Desterro Guarani* (2011) – dos quais Patrícia também figura como realizadora.

Ano	Filmes	Min.	Diretores
2008	*Mokoi Tekoá, Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada*	63	Ariel Ortega, Germano Benito e Jorge Morinico.
2009	*Nós e a cidade*	6	Ariel Ortega, Germano Benito e Jorge Morinico
2011	*Bicicletas de Nahanderú*	45	Ariel Ortega
2011	*Desterro Guarani*	38	Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho
2012	*Mbya mirim*	22	Ariel Ortega e Patrícia Ferreira
2012	*Tava, a casa de pedra*	78	Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho
2014	*No caminho com Mário*	21	Coletivo Guarani Mbya

QUADRO 1 – Filmografia do Coletivo Guarani Mbya de Cinema
Fonte: Créditos dos filmes – sistematização nossa.

Para investigarmos as contranarrativas decoloniais do Coletivo Guarani Mbya, elegemos como *corpus* a totalidade da sua filmografia até então realizada (Quadro 1). Portanto, a definição do *corpus* não obedece a categorias conceituais postas a priori para serem validadas pelos filmes, pois entendemos que, antes de responder a injunções teóricas, o cinema também enseja problemáticas e sistemas conceituais (Bernardet, 2003). A seleção do *corpus*, outrossim, seguiu um percurso que nos permitiria analisar o desenvolvimento de uma cinematografia indígena numa perspectiva de rede, a partir, consequentemente, do conjunto da obra, de contextos vários (históricos, étnicos e filmográficos) e

não de casos isolados a exemplificarem categorias analíticas que "encontra[m] o que finge[m] buscar (mas que já está dado de antemão) [...] com uma rede de conceitos que parecem feitos para caber no filme [...] se a ação for cortada em fatias suficientemente finas de modo que se encaixem sem atrito" (Ramos, 2009, p. 9).

Assim, a noção da filmografia Guarani Mbya como organismo, cujas imagens se invadem, ecoam e transbordam umas nas outras, nasce principalmente em função do cotejamento dos filmes, resultante de um percurso arqueológico linear e relacional. Primeiramente, baseamo-nos num percurso de ordem cronológica e, em seguida, na análise imanente-contextual, colocando em diálogo forma-conteúdo, o *puramente* real e o *puramente* cinematográfico; e da certeza de que não estávamos diante do mundo histórico em imagens, mas de um mundo indígena *pós-colonial* imagético, mediatizado e fílmico. Como em outros estudos que desenvolvemos, mais do que os vínculos com o real, instiga-nos a entender como os filmes, ao se constituírem como linguagem, constituem-se na dialética com o mundo histórico que (trans)figuram, (de)formam, (re)inventam e são constitutivos de espaços, histórias e realidades que dialogam com o que conhecemos e habitamos.

Se com a plataforma virtual *Vídeo nas aldeias – filmoteca*, lançada em 18 de abril de 2018 e seu catálogo em *streaming*, podemos enfim adentrar o manancial fílmico, cosmológico e histórico das cinematografias indígenas; a atualidade da problemática dos povos originários instigou a investigação sobre suas formas de resistência no campo da imagem, sobretudo em um contexto no qual as lideranças são, sistematicamente, assassinadas e as comunidades são invadidas e destroçadas pelo poder público, aliado ao poder privado, cujo lastro é oferecido pelos discursos dos candidatos a Presidente em 2018[6], pela pressão da bancada ruralista e do agronegócio brasileiros e pelo governo vigente[7]. No caso do Coletivo Guarani Mbya, diferentemente dos outros coletivos, os filmes apontam para uma problemática central: a questão indígena[8] – o processo secular de expropriação e de resistência dos povos originários em defesa do seu patrimônio territorial e cultural. Como *leitmotiv imagético decolonial*, com o espaço histórico se confundindo, em permanência, com o espaço fílmico, vemos nas ruínas jesuítas de São Miguel (embalado, museificado, pedagogizado) um *locus* contranarrativo que desnuda a colonialidade latente (Quijano, 2005; Mignolo, 2017).

Um dispositivo de análise proposto para o nosso percurso metodológico está, principalmente, no campo da metalinguagem (Corrigan, 2015), a qual, à materialidade narrativa, incorpora o deslocamento como *ethos* cultural e fílmico e, a partir de um *sistema de reutilização imagético* (de planos, sequências, segmentos), cria uma rede documental intrincada, como se estivéssemos diante de

[6] Em visita ao Mato Grosso do Sul, a região com maior conflito entre fazendeiros e indígenas, o presidenciável do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) Geraldo Alckmin disse que facilitará o armamento para garantir a segurança jurídica do homem do campo (Mecchi; Jornada, 2018).

[7] Segundo o "Relatório – Violência contra os Povos Indígenas no Brasil – Dados de 2016", do Conselho Indigenista Missionário (2016, p. 17), "os assassinatos de indígenas em 2016 correspondem a 'agressões, negligências e a maus tratos'. Chega a 118 óbitos. Com maior incidência sobre o povo Yanomami (44 óbitos por agressões) e, como em anos anteriores, o Mato Grosso do Sul contabilizando o maior registro de óbitos (18 ao todo)".

[8] Em outro momento, analisamos como *Martírio* (2016, de Vincent Carelli – em codireção com Ernesto de Carvalho e Tatiana Soares de Almeida) e *Serras da desordem* (2006, de Andrea Tonacci) confrontaram a questão indígena entre o registro frontal e o artifício (Felipe, 2018).

um organismo que se move, encaixa-se e permanentemente se completa – além da percepção dos cenários naturais e históricos como cenários fílmicos. Nesse percurso, utilizamos ainda a crítica pós-colonial (de matriz decolonial latino-americana) e os estudos de cinema para melhor analisarmos as contranarrativas Guarani Mbya. Por sua vez, compreendemos os filmes como ponto de partida e de chegada, nunca como objetos absolutos ou pretextos, mas, continuamente, intercalando especificidades e contextos vários que os rodeiam (histórico, étnico, filmográfico) (Penafria, 2009). Nossa opção, portanto, não foi analisar um filme particular, isolando-o em si mesmo (Belisário, 2016; Brasil, 2012a), mas, a partir do conjunto da obra (Quadro 1)[9], adentramos à poética do Coletivo Guarani Mbya, a qual, em nossa perspectiva, constitui o que Walter Mignolo (2010) denomina de *atos de desobediência institucional*.

[9] É exemplar de um estudo sobre cinema indígena numa perspectiva de rede, observando os seus diversos contextos (filmográficos, históricos e étnicos), o trabalho de Ruben Caixeta de Queiroz e Renata Otto Diniz (2018) sobre o cinema do Coletivo Tikm'n-Maxakali, de Minas Gerais.

DA CRÍTICA PÓS-COLONIAL À DECOLONIALIDADE

O termo *pós-colonial*, entre as tendências do *pós* surgidas com a crise da modernidade depois da Segunda Guerra, oscila entre o pós-colonialismo como período histórico e como moldura teórica (Ballestrin, 2013). Stam e Shohat (2005, p. 408) lembram que a "teoria do 'Terceiro Mundo' encontra-se agora em grande parte absorvido no campo pós-colonial [...], um campo interdisciplinar (incluindo história, economia, literatura, cinema) que investiga questões do acervo colonial e de identidade pós-colonial". Como momento histórico, refere-se à descolonização da África e da Ásia, na década de 1950, cujos países passaram a integrar o Terceiro Mundo, juntamente com as antigas colônias portuguesas e espanholas. Assim, o pós-colonialismo enquadra os processos de "independência, libertação e emancipação das sociedades exploradas pelo imperialismo e neocolonialismo" e as "contribuições teóricas oriundas principalmente dos estudos literários e culturais, que a partir dos anos 1980 ganharam evidências em algumas universidades dos EUA e da Inglaterra" (Ballestrin, 2013, p. 90).

Por sua vez, a crítica pós-colonial detém-se em três âmbitos: o político, o cultural e o intelectual. Por isso, as tensões entre poder, subjetividade, identidade e conhecimento são centrais para pensarmos o colonialismo (Ballestrin, 2017, p. 511). Se o *pós* "trata-se de uma reconfiguração do campo discursivo […], o colonial, por sua vez, vai além do colonialismo e alude a situações de opressão diversas" (Costa, 2013, p. 261). A tendência que, de forma radical, interpretou na América Latina o pós-colonialismo foi a *perspectiva decolonial*, surgida na década de 1990, mas consolidada a partir dos anos 2000, com o Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C). Pensadores como Aníbal Quijano e Walter Mignolo ancoram suas reflexões nos conceitos de colonialidade do

poder, do saber e do ser; da invenção de raça; da diferença colonial; e, sobretudo, da de(s)colonização epistemológica, ou seja, preocupam-se com processos de construção discursiva e de subjetivação[10].

Com a nova matriz colonial de poder (MCP), a qual nasce com a ocupação da América, em 1492, a perspectiva decolonial analisa que a "classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça" legitimou as "relações de dominação" e, face à falsa "distinção biológica", situou conquistadores e conquistados em polos opostos "das hierarquias, lugares e papéis sociais" (Quijano, 2005, p. 107). Com isso, estabeleceu-se a divisão entre civilizados e primitivos, racional e irracional, raça superior (europeia) e inferior (indígena) (depois amarela, como lógica da *colonialidade*, geograficamente, ampliada).

Nesse contexto, surgem "todas as formas de controle da subjetividade, da cultura e, em especial, do conhecimento": "expropriação das populações colonizadas", "repressão às suas formas de produção de conhecimento" e "imposição da aprendizagem parcial da cultura dos dominadores" (Quijano, 2005, p. 110). Ao conceber a colonialidade como o lado escuro da modernidade, Walter Mignolo (2017) mostra o domínio no campo das subjetividades a partir da *pachamama*: "O fenômeno que os cristãos ocidentais descreviam como 'natureza' existia em contradição à 'cultura'; ademais, era concebida como algo exterior ao sujeito humano. […] [Para esses povos] não havia, e não há ainda hoje, uma distinção entre a 'natureza' e a 'cultura'" (Mignolo, p. 17). O colonialismo, assim, avança no território da subjetividade, escancara "como a ciência é partícipe desse projeto de dominação" e como "os discursos criam e recriam realidades na mesma proporção que são nestas enunciados ou silenciados" (Miglievich-Ribeiro & Prazeres, 2015, p. 28).

À luz dessas lentes, colocadas em crise e radicalizadas pela perspectiva decolonial por também pretender de(s)colonizar o conhecimento, compreende-se que o bárbaro do mundo antigo, designado como aquele que não gozava da mesma grecidade[11] no campo dos saberes e dos costumes atenienses, ganha outras referências: selvagem, primitivo, irracional. Nesse sentido, uma das estratégias foi reduzir à categoria índio um complexo cultural que envolve povos muito distintos e, identitariamente, idiossincráticos. Assim, com a etiqueta genérica de índio, adota-se "uma identidade racial, colonial, negativa" (Quijano, 2005, p. 116). Da colonização da América ao neocolonialismo, a "barbárie, a maldade e a incontinência, [passam a ser] marcas 'identitárias' do colonizado, enquanto a bondade, a civilização e a racionalidade são próprias do colonizador" (Castro-Gómez, 2005, p. 83).

Dessa forma, com uma etiqueta genérica, os povos originários foram destituídos de suas especificidades históricas, técnicas, biocorporais, linguísticas,

[10] Com Ballestrin (2013), a crítica pós-colonial, historicamente, pode ser distribuída em quatro momentos: *tríade francesa* (Fanon, Césaire e Memmi – a eles, soma-se Said); *tríade sagrada* (Chatterjee, Chakrabarty e Spivak) do Grupo de Estudos Subalternos indiano; os *intelectuais diaspóricos* (Hall, Bhabha e Gilroy); e a *perspectiva decolonial*. Às epistemologias do Sul, somou-se Boaventura de Sousa Santos, em busca da especificidade portuguesa – colonizador e colonizado a um só tempo (Almeida, 2013, p. 15).

[11] Designa civilidade, pertencimento aos mesmos conjuntos de valores e traços culturais da Grécia, especificamente atenienses, para delimitar o lugar do outro – que não é apenas um espaço territorial, mas do saber e do conhecimento (Hartog, 2014).

econômicas e cosmológicas, como se Astecas, Aimarás, Guarani, Ashaninka, Nambiqwara, Pankararu, Yanomami, Potiguaras, Minuano, Enauenê Nawê etc., constituíssem antes uma unidade e não complexos culturais múltiplos tão diferentes e distantes uns dos outros que a taxionomia ocidental não seria capaz de categorizar. Só era preciso visionar, a partir da complexidade, as intersecções corpo-natureza, homem-habitat, o quanto um povo como o Matis difere dos povos Xikrin Kayapó e Ashaninka, ainda que o perspectivismo ameríndio norteador das cosmologias dos povos originários, das suas formas e modos de ver e conceber o mundo, segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2017), aponte para certa unidade de visão sobre as intersecções entre humanidade-natureza[12].

É consenso que a crítica pós-colonial, "em essência, foi um argumento comprometido com a superação das relações de colonização, colonialismo e colonialidade" (Ballestrin, 2013, p. 91), ou seja, ao mesmo tempo construtor teórico e político. Para Prysthon (2006, p. 6), constitui uma das tendências dos Estudos Culturais que reafirma o "papel do periférico na História e a própria História periférica". Problemáticas vinculadas às representações, à identidade, aos estereótipos, por exemplo, tornaram-se *marco de referências*, objetos de questionamentos, subversão, resistência e superação. Por isso, para Mignolo (2018, p. 51), "O pensamento fronteiriço é o pensamento que afirma o espaço de onde o pensamento [marginalizado, subalterno, oprimido] foi negado pela modernidade"[13]. Como lembrou Miglievich-Ribeiro (2014, p. 67), "Nas distintas vertentes e peculiaridades, chamamos de pós-colonial o esforço de articulação das vozes subalternas em busca da condição de sujeitos de sua própria fala e história". O próprio Walter Mignolo (2014, p. 7 escreveu que o pensamento decolonial não é o "estudo de algo", "aplicação de teoria" ou "um método", mas o "fazer em si: fazem no fazer-se pensando […] [constituindo] o próprio ato de pensar fazendo-nos, de modo dialogal e comunitário"[14].

Nesse sentido, a crítica pós-colonial não é apenas uma teoria. É ação política do pensamento, de desobediência epistêmica, em consonância com o uso crítico do termo pós-colonial, o qual desloca "o sentido linguístico mais evidente de 'pós' como 'depois' ou 'fim' para um gesto de ir além" e evidencia "que as sociedades contemporâneas são marcadas pela tensão entre o fim da colonização oficial e sua presença reiterada" (Almeida, 2013, p. 12). Intrínseca à modernidade, atravessando a dimensão do ser e do saber, a colonialidade do poder é um processo incorporado às formas contemporâneas de dominação, exploração e subjugação do *Outro*[15]. Nesse sentido, citando Grosfoguel, Ballestrin (2013, p. 100) analisa que a colonialidade "denuncia a continuidade das formas coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais, produzidas pelas culturas coloniais e pelas estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial".

[12] No perspectivismo ameríndio, "os humanos, em condições normais, veem os humanos como humanos e os animais como animais […] Os animais predadores e os espíritos, entretanto, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou animais predadores […] Veem seu alimento como alimento humano (os jaguares veem o sangue como cauim, os mortos veem os grilos como peixes, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado identicamente às instituições humanas (com chefes, xamãs, ritos, regras de casamento etc.)" (Viveiros de Castro, 2017, pp. 303-304).

[13] No original: "El pensamiento fronterizo es el pensamiento que afirma el espacio donde el pensamiento fue negado por el pensamiento de la modernidad". (Todas as traduções foram feitas pelo autor deste artigo.)

[14] No original: "el hacer mismo: hacen en el hacerse pensando"; "el acto mismo de pensar haciéndonos, de modo dialogal y comunitário".

[15] Na acepção de Marcius Freire (2011, p. 75): "O Outro, o não ocidental, o diferente, seu corpo, paramentado ou desnudo, sua terra, seu habitat, suas crenças, seus atos sexuais e gastronômicos".

Na esteira dessa problemática, sabemos, enfim, que o conceito de colonialismo interno é central na crítica pós-colonial e, sobretudo, na perspectiva decolonial latino-americana. Como "A modernidade é uma máquina geradora de alteridades que, em nome da razão e do humanismo, exclui de seu imaginário a hibridez, a multiplicidade, a ambiguidade e a contingência das formas de vida concretas", nas conclusões do pesquisador colombiano Santigado Castro-Gómez (2005, p. 80), a invenção do *Outro* é fundante, "pois a construção do imaginário da 'civilização' exigia necessariamente a produção de sua contraparte: o imaginário da 'barbárie'" (Castro-Gómez, p. 82). Tanto os filmes já foram usados para construir a ideia do *Outro* e propagar a categoria Índio, quanto os estudos de cinema já teorizaram sobre essa etiqueta racial genérica colonial.

Um exemplo é a imagética dos povos originários produzida pelo setor de documentação da Comissão Rondon, a partir de 1912, quando criou a *Secção de Cinematographia e Photographia*, a qual se encarregou dos registros das expedições por meio do cinema e da fotografia e ficou a cargo do então tenente Luiz Thomaz Reis: pioneiro do filme etnográfico no Brasil e no mundo. Como assinala Fernando de Tacca (2001, p. 18), "Rondon tinha um forte apoio dos órgãos de imprensa, nos quais sempre publicou artigos sobre seus trabalhos e, completando seu marketing, apresentava os filmes feitos pelo major Thomaz Reis em apresentações públicas". De registro a propaganda política das expedições que desbravaram o país no começo do século XX, o cinema servia a dois propósitos. Ainda com Fernando de Tacca (2001), em seu estudo seminal sobre as primeiras imagens do cinema no Brasil a respeito do mundo indígena, mostra como a direção do major Thomaz Reis criou uma imagética do índio genérico. Da imagem do bom selvagem, presa ao mito de origem do tempo do descobrimento, modulada na narrativa dos primeiros filmes da Comissão Rondon (*Rituaes e festas bororo*, 1917)[16], passando por outros constructos conceituais – como o índio pacificado e *integrado* –, observa-se ainda que Thomaz Reis muda a perspectiva (*Ronuro, selvas do Xingu*, 1924) no decorrer do tempo. Enquanto, em um primeiro momento, sua câmera buscava o índio *indicial* (tribal), a imagética Rondon propõe, em seguida, o índio genérico *integrado* – demonstrado na sequência em que o Capitão Vasconcelos, diante de uma fileira de índios nus, passa a vesti-los, um a um; e a despi-los apresentando a nudez que não queria encobrir qualquer vergonha. "O uso da roupa padronizada, igualando os índios de várias etnias que acompanhavam a expedição, tornando-os um 'índio genérico', confirma a metodologia de montagem cinematográfica de Reis" (Tacca, 2001, p. 75). O Outro, assim, muda de face, à medida que os dispositivos de poder/saber, os quais respondem pelos processos de produção material e simbólica, de subjetivação e discursiva, têm os seus objetivos alterados.

[16] *Rituaes e festas bororo* retrata o ritual funerário do povo Bororo, que envolve o sepultamento, desenterramento diário e posterior desencarnamento do cadáver (Tacca, 2001, pp. 22-51).

CONTRANARRATIVAS/METALINGUAGEM

Mokoi Tekoá Petei Jeguatá… é o filme inicial do Coletivo Guarani Mbya. Resultado da primeira oficina do VNA na comunidade, em 2007, tem três segmentos, espacial e temporalmente bem delimitados, e duas fissuras narrativas: as sequências no centro de Porto Alegre (em dois momentos) e de Santa Catarina (na apresentação do coral). A câmera de Ariel Ortega, Germano Benites e Jorge Morinico, nos dois segmentos iniciais, percorre o cotidiano das aldeias Guarani e, no final, encerra nas ruínas jesuítas de São Miguel, consolidando uma escritura que desnuda a colonialidade sob a máscara da modernidade. Nesse primeiro filme, o registro demarca situações específicas, com semelhanças nos segmentos filmados nas aldeias Anhetenguá e Koenju: o modo de ser e estar no mundo – as inter-relações cotidianas, as conversas banais, a confecção de cestarias, de arcos e de flecha, as práticas de lazer, de convívio comunitário e de gestos enraizados (que, na observação de uma velha Guarani, diante da dança circular dos jovens e velhos, sentimos o desejo comunal: "quem dera pudesse ser sempre assim"). Outros temas e situações do *ethos* Mbya podem ser identificados na produção material (o artesanato, a caça, o extrativismo, o comércio nos espaços das cidades); nas narrativas de memória (a aldeia ancestral) e mitologias (os irmãos opostos – Papa Mirim e Xariã –, avesso um do outro, a delinear destinos e falta de união). Nesse contexto da aldeia, por estar encostado a núcleos urbanos, o mundo dos *brancos* não deixa de *invadir* a Terra Indígena (TI) Guarani Mbya: o comércio ambulante de frutas e verduras, os jogos eletrônicos e os adereços ocidentais há muito tempo incorporados. Contato inevitável que é objeto de uma fala de Kuancito (Francisco da Silva), uma espécie de mentor espiritual e cultural, endereçada ao grupo de jovens: "não podemos esquecer a nossa cultura". O fato também é tema de uma conversa entre Mariano Aguirre (então cacique da aldeia Koenju) e uma velha Guarani sobre a fala recorrente dos brancos de terem esquecido os seus costumes.

Esse contato aparece em *Bicicletas de Nhanderú*, com as festas noturnas regadas a jogos de cartas e bebedeiras – alvos de uma reflexão do próprio Ariel sobre a necessidade de repensarem essas "portas abertas" pelas quais "as coisas ruins entram na comunidade". Mas chega ao paroxismo com a inserção da música *pop* americana, quando as dimensões espirituais e comunais do filme são cindidas pelo universo livre da infância Mbya – decorrente da espontaneidade dos meninos Palermo e Neneco imitando Michael Jackson (a câmera é dirigida pelos seus movimentos) e da incidência de *Thriller* na banda sonora (a realidade da câmera cinde o mundo histórico). São as *lascas do extracampo*, nas suas dimensões geopolíticas, coextensivas à aldeia (ou seja, ao campo), na análise de André Brasil (2012b; 2016), que se soltam em diversos momentos da

filmografia do Coletivo Guarani Mbya. Se em *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá…*, na sequência em que, da perspectiva da mata, o contato intermundos nos chega em plano geral da aldeia cercada pela cidade, no último segmento, que se passa nas ruínas jesuíticas, o contato tem marcas coloniais enraizadas (ou dimensões diretas de colonialidade): "Vocês são guaranis?", "Posso fazer uma foto?", "Vocês ainda caçam com arco e flecha assim de verdade ou não?", indaga, por último, a turista a um jovem Guarani, da aldeia Koenju, que vende artesanato no museu da antiga redução. Nessa sequência, com a instalação da diferença cultural e da objetificação do *Outro*, o seu simbolismo escancara o lugar reservado aos Guarani na sociedade nacional. Em um campo de violência simbólica, a partir de um jogo de cena de aproximações e afastamentos dos sujeitos, todos os personagens da História – fantasmagóricos e contemporâneos – estão de corpo presente no mesmo palco colonial de outrora.

Não por acaso o palco são as bordas de um museu.

Em consonância com a análise decolonial de Fernando de Tacca (2001) (no campo teórico), em *Desterro Guarani* (2011), os cineastas Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, em parceria com os cineastas não indígenas Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho (no campo do cinema)[17], avançam no desnudamento da colonialidade, a partir da projeção de *A missão* (1986), de Roland Joffé, na aldeia Koenju – filme dentro do filme - em um contexto de recepção crítica que, em momento algum, gera ambivalência no "interior de um espectador colonial [comumente] fissurado" como nos contextos africanos (Shohat; Stam, 2005, p. 401). Essa é uma das dimensões metafílmicas do Coletivo Guarani Mbyá, dos coletivos do VNA e do próprio cinema de Vincent Carelli, no decorrer da qual a *plateia* se confunde com parcela dos personagens em tela e, nesse momento, poderia haver o que Frantz Fanon analisa sobre a espectatorialidade em contexto colonial, pois ele "modifica o processo mesmo de identificação" e promove a "identificação convencional com o olhar do herói, que implica uma autonegação" (Stam; Shohat, 2005, p. 401)[18]. Mas, ao contrário, à medida que *A missão* transcorre e os Guarani se veem projetados/espelhados/objeto, outras narrativas vêm à tona: "Olha a ruína", ouvimos da plateia. "A ruína de mentira", segue a resposta – diálogo sobreposto a um *travelling* ascendente que, do interior da mata à *catedral* jesuítica de São Miguel ao fundo, mobiliza a espectatorialidade crítica.

A esse plano, sucedem-se outras sequências, com o membro da corte espanhola adentrando o espaço sagrado cenografado, com o coral de crianças guaranis em uníssono, a câmera lenta e a música solene pontuando a cena, o movimento dos atores e a colonialidade em processo: "Uma igreja cheia de crianças guarani vestidas de branco cantando em louvor ao Deus cristão. É isso o

[17] Em codireção com Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho.

[18] "[Assistam] à projeção de um filme de Tarzan nas Antilhas e na Europa. Nas Antilhas, o jovem negro se identifica *de facto* com Tarzan contra os negros. Em um cinema da Europa, […] a plateia, que é branca, o identifica automaticamente com os selvagens da tela. Esta experiência é decisiva. O preto sente que não é negro impunemente" (Fanon, 2008, p. 135).

que aparece nos livros de História" – ouvimos o próprio Ariel em *off* analisando a perspectiva de Joffé. Entretanto, para além dos livros de História, sabemos que a imagem do índio genérico integrado também é propagada pelo cinema. "Mas, se todos morreram, então quem somos nós!?" – fecha Ariel depois que o filme dentro do filme se encerra e a plateia se desfaz. Assim, chegamos ao metafilme como experiência pública antiestética, que não tem o objetivo, na perspectiva de Corrigan (2015, p. 183),

> de atuar como comentário artístico [sobre outra obra], "imitar termos e questões estéticas", mas "[refratar e defletir], reconduzir o filme ao mundo e às ideias sobre o mundo […], para questões de valor e julgamento estéticos em outros contextos semânticos", como, por exemplo, as "diferenças culturais e históricas".

Uma imagem é emblemática do Coletivo Guarani Mbya de Cinema: as ruínas da redução de São Miguel. Encerram uma imagem quase epigráfica, que, de forma pendular, aponta para o passado e para a condição social dos Guarani sob o ordenamento da colonialidade (Quijano, 2005; Mignolo, 2014; 2017): o lado mais escuro da modernidade – baseada na ideia de totalidade, de progresso, de racionalidade –, que, na esfera do poder, do ser e do saber, apoia-se no colonialismo, o qual não finda com o término dos impérios neocoloniais, nos anos 1950. Como traço físico e simbólico, palco histórico e cenográfico, espaço de reinvenção, de memória (turística, museológica e escolar), essa imagem aparece em todos os filmes do Coletivo, exceto em *Bicicletas de Nhanderú*; e, da forma como é circunstanciada, constitui *locus* contranarrativo capaz de desnudar a História oficial e a colonialidade impregnada na condição social dos Guarani – e, por extensão, dos povos originários em permanente confronto com o poder público e privado. Nesse sentido, o que resta das missões encerraria apenas uma epígrafe se, cada vez que figurasse em quadro, as lentes dos cineastas guaranis (Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Jorge Morinico e Germano Benites, entre outros) não mobilizassem atos decoloniais de desobediência fílmica e histórica, que, em contraposição às narrativas oficiais e estereotipadas, desvelam o colonialismo[19]. Ao se inserir no contexto da *mídia indígena* (Córdova, 2011; Ginsburg, 2011; Stam; Shohat, 2005; 2006), marcada pela (auto)produção, (auto)representação e (auto)recepção, sem mediações, em uma leitura mais radical, que não seja a do próprio mundo indígena, a poética do Coletivo Guarani Mbya se vincula a um organismo histórico-teórico-cinematográfico mais amplo, com as suas categorias já definidas.[20]

O contexto histórico das reduções jesuíticas, da problemática da Guerra Guaranítica de *A missão* e, sobretudo, da condição social contemporânea dos

[19] No instante em que escrevo estas linhas, o *Google Alertas* informa sobre o despejo dos Guarani Kaiowá, em Caarapó-MS, do seu território ancestral, no último 26 de agosto, a partir de uma ação policial com direito a "gás lacrimogêneo e helicóptero atirando e fazendo rasantes" (Diário Causa Operária, 2018).

[20] Ver Araújo (2015, pp. 75-110) sobre as diversas experiências de mídia indígena, como, por exemplo, o "piloto" de Sol Worth e John Adair com os Navajos, no Arizona, na década de 1970; as tentativas do cineasta Andrea Tonacci, no Brasil, com o povo Canela Apanyekrá, na década de 1970; a história do VNA.

Guarani, é marcado pela chegada da Companhia de Jesus, em 1609, e pelo Tratado de Madrid, de 1750 – que reformulou o Tratado de Tordesilhas, de 1494, e entregou à Portugal em troca da Colônia do Sacramento os Sete Povos das Missões da Província Jesuítica do Paraguaia – um Regime Teocrático dentro do Reino Espanhol (Golin, 2014, pp. 75-77)[21]. É exatamente o Tratado de Madrid que aciona o estopim para a Guerra Guaranítica, que desestruturou o projeto missioneiro dos Jesuítas e dizimou milhares de guaranis que resistiram aos acordos entre espanhóis e portugueses. O cenário da antiga redução em ruínas, que pontua a poética do Coletivo Guarani Mbya, já seria suficiente sobre a colonialidade das práticas de redução do *Outro* que não findam com a descolonização do continente, principalmente porque remete para processos coloniais que, além de avançarem sobre o território, anulam a base cultural dos povos indígenas avançando pelos lugares mais recônditos do ser, afetando o seu imaginário espiritual e a percepção de si.

Como assinala Mignolo (2014, p. 17), "A matriz colonial de poder é então uma estrutura complexa de níveis entrelaçados [...] O controle da economia e da autoridade (a teoria política e econômica) dependem das bases sobre as que se assentam o conhecer, o compreender e o sentir"[22]. Essa configuração colonial, não assentada apenas no domínio do político, vimos através das lentes de Patricio Guzmán, em *O botão de pérola* (2015), as quais apresentam a história do nativo Jemmy Button (1815-1864), do povo patagônico Yamana, que, levado pelo navegador FitzRoy, foi transformado em súdito inglês e, três anos depois, devolvido à Patagônia com o corpo e o espírito transfigurados em outro corpo e espírito – equidistante entre os valores ingleses aprendidos e os valores nativos latentes em seu imaginário. Também visionamos problemática semelhante na antiga colônia francesa da Indochina, mas, desta vez, somos conduzidos pelos arquivos do diretor cambojano Rithy Panh, em *A França é a nossa pátria* (2015), que testemunham a transfiguração cultural dos cambojanos com a implantação de um novo pensamento religioso (o segmento da missa e do cortejo no entorno de um padre); de novos saberes, modos educacionais e linguísticos (os segmentos na escola) e novas formas artístico-culturais (o segmento das nativas bailarinas). Como contranarrativas decoloniais, ao confluir passado e presente na imagem emblemática das ruínas jesuíticas, o segmento em São Miguel das Missões combate a "conspiração de silêncio em torno da verdade colonial [...], que fala através de enigmas, obliterando os nomes próprios e os lugares próprios" (Bhabha, 2014, pp. 203-204). Um silêncio devastador, que as lentes do Coletivo Guarani Mbya evidenciam, desconstroem e confrontam, pois, como assinalado por Bhabha (2014, p. 204), sabem que "aqueles que ouvem o seu eco perdem suas memórias históricas".

[21] "Cada povo missioneiro se assemelhava a um município contemporâneo [...] Cada um era administrado por um órgão de poder – chamado cabildo [composto pelos caciques morubixabas, que representavam diferentes etnias] – que definia as orientações gerais e operativas de gestão, justiça, polícia interna e militar [...] As cidades eram estruturadas em três setores [o domínio religioso ao estilo das abadias medievais europeias, com igreja, cemitério e dois pátios; um prédio ao estilo espanhol, com pátio central e alpendres internos, além do orfanato para crianças e asilo de velhos; e a aldeia tradicional indígena] [...] No centro da cidade missioneiras ficava a praça, espaço comunitário de tradição milenar [...] [As missões ocupavam] uma área aproximada de 1.300 por 700 quilômetros" (Golin, 2014, pp. 23-25, 75).

[22] No original: "La matriz colonial de poder es entonces una estrutura compleja de niveles entrelazados [...] El control de la economia y de la autoridade (la teoria política y económica) dependen de las bases sobre las que se asiente el conocer, el compreender y el sentir".

Com Mignolo (2010, p. 24), ao observar que "As estéticas decoloniais deslocam as estéticas imperiais"[23], concluímos que atos e projetos decoloniais são também processos de desconstrução institucional nas suas diversas faces, como a história e a crítica da arte, o museu, o cinema e/ou outras formas de circulação de saberes e de conhecimento.

> A crítica e a historiografia da arte que acompanham estes processos se transformam elas mesmas em crítica e historiografia decoloniais […] [pois] são os atos decoloniais que forçam a decolonização da história e da crítica da arte, e a construção de *aesthesis* decoloniais[24]. (Mignolo, 2010, p. 25) [25]

São atos que subvertem o constructo imagético racial, colonial, negativo, genérico, a partir de contraversões da História oficial, que desnudam a modernidade fundada em estereótipos, no racismo e na invenção do *Outro*, que, invariavelmente, é enquadrado nas categorias selvagem, primitivo ou bárbaro. É o que acontece em *Desterro Guarani*, que, ao adentrar a fundo em especificidades culturais do subgrupo Mbya, reverte noções coloniais cristalizadas como verdade. Nos depoimentos de Olívio Dutra, Emílio Correa e, sobretudo, na locução do cineasta Ariel Ortega, por exemplo, temos a caracterização do *ethos* Guarani Mbya do deslocamento, da mobilidade ou da multilocalidade (Garlet, 1997; Pissolato, 2007, citado por Lacerda, 2018). Estamos diante de uma "noção de propriedade" distinta, que concebe o território como uma grande aldeia, sem que haja a necessidade de fixação em um só lugar. Esse deslocamento, que expande a territorialidade, incorpora-se a materialidade narrativa de *Desterro Guarani*, que se assemelha a um "dispositivo nômade" (Brasil, 2013, p. 261): entre aldeias, entre cidades, entre países – acrescentaríamos para uma maior empiria. Sua materialidade, que confunde forma e conteúdo, desconstrói a imagem dos "bugres vadios" (no relato crítico do ex-governador Olívio Dutra), que, ao não fixarem-se, na visão da sociedade nacional, não pertencem aos territórios reivindicados. Dada a mobilidade que resulta na *Jeguatá* (caminhada sagrada), além de invisíveis, na reflexão de Ariel, os Guarani se tornaram estrangeiros em uma terra que sempre habitaram.

Para além da História oficial das missões, este estudo acompanha *atos decoloniais* do Coletivo Guarani Mbya, que colocam em crise também a imagem ocidental sobre os modos Guarani de ser e conceber o mundo, como noções de pertencimento, território, temporalidade. Ou seja, não consolidam contranarrativas voltadas apenas para objetos históricos, principalmente porque, na perspectiva decolonial, a dimensão de colonialidade é ampla e em permanência. No entanto, não se trata de encontrar uma etiqueta teórica para a poética

[23] No original: "Las estéticas decoloniales desplazan las estéticas imperiales".

[24] No original: "La crítica y la historiografía del arte que acompañan estos processos se transforman ellas mismas de crítica a historiografía decolonial. Es más, son [los actos] decoloniales los que fuerzan la decolonización de la historia y la crítica de arte, y la construcción de aesthesis decoloniales".

[25] Ao se adotar o conceito de estética de Kant, atrelando as sensações comuns a todos os seres viventes ao conceito do belo e do sublime, restringe-se as sensações universais aos parâmetros ocidentais de beleza. "Esta operação cognitiva constituiu, nada mais e nada menos, a colonização da *aesthesis* pela estética […] A palavra *aesthesis*, que tem origem no grego antigo, […] gira em torno de vocábulos como 'sensação', 'processo de percepção', 'sensação visual', 'sensação gustativa' ou 'sensação auditiva'. Daí que o vocábulo *synaesthesia* se refere ao entrelaçamento se sentidos e sensações, e que foi absorvido como figura retórica no modernismo poético/literário" (Mignolo, 2010, p. 13). No original: "Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la estética […] La palabra *aesthesis*, que se origina en el griego antiguo, […] gira en torno a vocablos como 'sensación', 'proceso de percepción', 'sensación visual', 'sensación gustativa' o 'sensación auditiva'. De ahí que el vocablo *synaesthesia* se refiera al entrecruzamiento de sentidos y sensaciones, y que fuera aprovechado como figura retórica en el modernismo poético/literário".

cinematográfica Guarani, mas colocar em diálogo duas áreas do conhecimento sobre a problemática da colonialidade, que, em consonância, corroborem para a desconstrução dos processos de opressão e negação do pós-colonialismo e que são definidores da condição histórica das comunidades indígenas invisíveis à sociedade brasileira. Para Mignolo (2010),

> Opressão e negação são dois aspectos da lógica da colonialidade. O primeiro, opera na ação de um indivíduo sobre outro, a partir de relações desiguais de poder. O segundo, inscreve-se sobre os indivíduos, na maneira em que negam o que no fundo sabem[26] (Mignolo, p. 9).

[26] No original: "Opresión y negación son dos aspectos de la lógica de la colonialidad. El primero opera en la acción de un individuo sobre otro, en relaciones desiguales de poder. El segundo lo hace sobre los individuos, en la manera en que niegan lo que en el fondo saben".

No documentário *Eu já fui seu irmão* (1993, de Vincent Carelli), sobre a luta dos Gavião Parkatejê para manter suas tradições, a negação é explicitada pelos próprios indígenas: "muitos já não querem ser mais índio", "já não falam mais a língua", "nem conhecem mais suas festas e rituais". Citando Fanon, Mignolo (2014, p. 16) lembra que

> o colonialismo não se conforma simplesmente em impor o seu domínio sobre o presente e o futuro de um país dominado […], nem moldar o cérebro do nativo com todo tipo de forma e conteúdo. Em uma lógica perversa, volta-se para o passado desse povo: o distorce, o desfigura, o destrói.

É nesse sentido que a relação da base teórica decolonial com a escritura documentária Guarani Mbya desconstrói a imagem das missões como modelo comunal: "utopia da civilização" e "utopia do encontro de culturas" – como identificadas por Lacerda (2018) –, nas quais, como sugere a História oficial, os Guarani podiam manter suas tradições. Basta lermos o historiador Tau Golin (2014, p. 11) e sua teoria das reduções como "exemplo histórico de ruptura da continuidade do domínio colonial". Mas qual foi a ruptura, se na esteira de Quijano, Mignolo (2014, p. 16) conclui que "o conhecimento é um instrumento imperial de colonização"[27]? Em *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá…*, impossibilitados de conseguirem a subsistência em um território diminuto, acompanhamos os Guarani vendendo artesanato na antiga redução. Nesse momento, é preciso voltar mais uma vez a esse *locus* e situação colonial, com a câmera observando turistas e estudantes tentando capturar os remanescentes do índio *indicial* (Tacca, 2001). "Posso fazer uma foto?", pergunta a visitante que, de imediato, recebe a negativa, anulando suas expectativas. Além dos bichinhos de madeira, cestarias, arcos e flechas, naturalmente, ela também queria levar a imagem – no seu olhar colonial – do índio em exposição nas bordas do museu Missão Jesuítica. No

[27] No original: "el conocimiento es un instrumento imperial de colonización".

cenário histórico, constituído como cenário fílmico contranarrativo, entra em jogo menos uma outra versão da história do que a desconstrução da colonialidade – cujas formas que, continuamente, reduzem o *Outro*, "manifestam-se em estereótipos", que "são estigmas, e como tais, redutores da realidade. [pois] A incompletude de sua representação equivocada capaz de *definir* (dar fim, dar por acabado, dar por completo) algo ou alguém leva, no limite, à desumanização (de quem é diferente)" (Miglievich-Ribeiro; Prazeres, 2015, p. 27). Nesse contexto, a pergunta da visitante: "Vocês ainda caçam com arco e flecha assim de verdade ou não?", que, à procura do personagem epistolar de Pero Vaz de Caminha, movimentava-se como se estivesse diante de "fósseis vivos do passado" (Durham, 2018, p. 17)[28].

Se a antiga redução de São Miguel, como imagem emblemática do Coletivo Guarani Mbya, encerra *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá…* e inicia *Desterro Guarani*, ganha em verticalidade na tradição oral guaranítica registrada no filme *Tava, a casa de pedra*. Nesse documentário, empreende-se um percurso investigativo transnacional entre países, do Brasil à Argentina; entre aldeias, de Koenju, passando por Cantagalo, a Varzinha/RS; e, consequentemente, entre territorialidades, personagens, histórias e lugares da grande aldeia Guarani. Sobretudo, porque estamos diante do *ethos* particular de um povo, o qual remete a outra noção de territorialidade, reverbera em diversas práticas culturais e que, na esteira de Maria Inês Ladeira (2008), retomamos os fundamentos para reforçarmos certo *ethos* cinematográfico Guarani Mbya: "A noção de terra está, pois, inserida no conceito mais amplo de território que sabidamente pelo Mbya se insere num contexto histórico (mítico) cíclico, e, portanto, infinito, pois ele é o próprio mundo Mbya" (Ladiera, p. 98). Adensando, assim, a natureza deambulatória dos filmes, impregnando-se, no sentido de Jennifer Van Sijll (2017), de locações e paisagens móveis, ao incorporar o movimento à materialidade narrativa como se estivéssemos em um *road movie*. Intensifica-se, a seu modo, a desconstrução da História oficial ainda que, em contraponto e, paradoxalmente, nos mesmos termos que coloca Brasil (2013, p. 265), ocorra numa

> radical alteridade referencial, de natureza ontológica, e não apenas representacional: [pois] não são a mesma coisa a ruína das missões jesuíticas transformadas em museu e as paredes manchadas de sangue e gordura que o índio [Mariano] faz questão de nos indicar.

Contudo, mais do que retornar ao campo da imagem um objeto histórico, a reiteração como figura simbólica das antigas reduções consolida um sistema de reutilização de imagens (de planos, segmentos, cenários, personagens…) dos

[28] Refere-se à contribuição desmistificadora da obra de Malinowski *Argonautas do Pacífico Ocidental* (2018).

mesmos *locus* e situações. O que faz os filmes se desdobrarem em outros, a partir de um processo de retroalimentação e espelhamento, no qual os documentários Mbya se invadem, complementam-se e alongam-se em outros, a partir do jogo dialógico entre-filmes[29]. Dimensão que expande a mobilidade na imagem para uma mobilidade entre imagens, configura o que chamamos de narratividades móveis e, na conceituação de Corrigan (2015, p. 182), caracteriza o metafilme como "ato crítico de pensar-se cinematograficamente" – "que abstrai a própria atividade do pensar por meio de um processo cinematográfico". Desse modo, o cinema já não espelha o mundo, pois os filmes constituem-se no próprio ato de pensar, fazendo-se e, processualmente, desfazendo-se, enredando(se), a partir dos locais, dos personagens, das circunstância e situações de colonialidade como se fossem um só corpo fílmico.

[29] Em outro momento (Felipe, 2019), trabalhamos essa essa categoria entre-filmes com a obra de Vincent Carelli.

Quase todos os planos do curta *Nós e a cidade*, por exemplo, são de *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá…*, com exceção de um casal produzindo cestarias não constante em seu corte final. Não se trata de condensação temática, pois o próprio título do curta já fala do mundo histórico da sua montagem, não coincidente com a temática do primeiro filme do Coletivo, ainda que as relações dos Guarani com as diversas urbanidades (turistas, escolares, transeuntes, plateias culturais) constituam microtemáticas esparsas. Nem mesmo consiste na extração de um segmento completo de *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá…*, como se *Nós e a cidade* nascesse das suas entranhas, à exemplo do curta *A história de Akykysia, o dono da caça* (1998, de Dominique Gallois), que, em sua totalidade, é extraído de *Segredos da Mata* (1998, de Vincent Carelli e Dominique Gallois), pois o integra como um dos episódios sobre as mitologias do povo Wajãpi. Com variações na forma e no grau de reutilização imagética, acontece o mesmo nas relações estabelecidas entre o curta *Mbya mirim* e *Bicicletas de Nhanderú*. Do último, o primeiro extraiu planos das peripécias dos meninos Palermo e Neneco e ganhou autonomia narrativa para compor a coleção editorial *Um Dia na Aldeia*[30]. Nesse processo de retroalimentação, que varia do uso literal à sistematização de material adicional que não foi usado no corte final do filme anterior, *Tava, a casa de pedra* se alimenta das imagens de *Desterro Guarani*: o segmento da projeção de *A Missão*; os planos e trechos de depoimentos captados do velho Adolfo, da Aldeia Varzinha, em Caraá/RS; o casal de velhos Guarani, da Aldeia Cantagalo, Porto Alegre/RS (mas, temporalmente, com o depoimento e o espaço fílmico distendidos); e, praticamente, toda a sequência final do local da Batalha de Caiboaté, em São Gabriel/RS. "No perigoso e arriscado negócio de desmontar a obra, 'quebrando suas molduras' […] [os cineastas indígenas não correm o risco de] destruírem seu objeto", utilizando as palavras de Corrigan (2015, p. 190) sobre outro contexto metacinematográfico. São casos, melhor

[30] Uma parceria do VNA com a editora Cosac Naify, que lançou seis volumes ilustrados de histórias infantis indígenas. Junto a cada um dos volumes, um DVD com curtas realizados no âmbito do VNA e que integram o seu acervo.

caracterizando, de reordenamento do constructo imagético precedente e, ainda na esteira de Corrigan, para "um pensar fílmico do mundo […] [e não para] comentar sua própria feitura" (Corrigan, 2015, p. 190).

Esse diálogo que se dá na materialidade fílmica, tornando os filmes do Coletivo Guarani Mbya um só e mesmo corpo cinematográfico, propicia uma discussão mais ampla sobre metalinguagem no documentário, mais do que apenas identificar a presença de diretores em quadro. Entretanto, esse jogo entre o campo, o extracampo, o antecampo e o fora de campo[31] é intenso na cena Guarani. Mas, antes de qualquer reflexividade, em definitivo, não está em jogo a desconstrução da linguagem, a verdade documentária ou a transparência do "filme sendo construído" (Penafria, 1999; Nichols, 2005). No metacinema do Coletivo Guarani Mbya, o que se sobressai é a modelagem do espaço fílmico como espaço do mundo histórico. Se, no documentário, a homogeneidade e contiguidade espacial entre o que está presente (no campo) e ausente (no fora de campo ou no antecampo) da imagem é um dado indiscutível (com as exceções que, naturalmente, existem, como os filmes de reconstituição); no cinema Guarani Mbya, é evidente a identidade histórica, social e corporal, em contiguidade espacial, do sujeito que segura a câmera com os sujeitos e ambientes sendo filmados. Para Brasil (2013, p. 249), a "exposição do antecampo […] permite ao diretor implicar-se na cena, simultaneamente, como diretor do filme e como membro da aldeia; como membro da aldeia e como mediador entre a aldeia e o que está fora dela". Portanto, o mesmo olho que filma, que olha pelo visor o mundo à sua frente; e o que é filmado, visto, coabitam o mesmo corpo, imaginário. Se "respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente" (Maldonado-Torres, 2007, p. 131)[32], as contranarrativas do Coletivo Guarani Mbya problematizam a própria condição histórica dos Guarani na atualidade, pois, ao filmarem o seu mundo e a si sempre nesse mundo, o dispositivo torna indissociáveis a materialidade do cinema e a materialidade da aldeia.

Para além do filme dentro do filme sendo projetado, como em *Desterro Guarani* e em *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*, outras formas de metalinguagem constituem o espaço fílmico do Coletivo: os cineastas indígenas filmando, preparando o ambiente para gravações, participando como personagens de conversas com outros parentes sobre a condição histórica do seu povo; dialogando com a aldeia sobre as imagens realizadas; o processo em si de construção dos filmes; e assumindo a própria locução da narração. Mas, ao contrário de certa reflexividade, nos documentários do Coletivo Guarani Mbya, em hipótese alguma a câmera segue uma ética do recuo, na posição de – pretensa – invisibilidade do sujeito que enuncia, presente no cinema direto, como *mosca-na-parede,* oferecendo ao espectador o mundo como um paralelepípedo (Ramos, 2005: 174-177). Ao

[31] Ver os trabalhos de Brasil (2012a; 2012b; 2013; 2016). Sobre o antecampo: "Trata-se do espaço atrás da câmera, com os sujeitos que abriga (o realizador, a equipe, os equipamentos). Em certos filmes, eles passam para a frente da câmera, implicando-se e posicionando-se internamente à cena" (Brasil, 2013, p. 249).

[32] No original: "respiramos la colonialidade en la modernidad cotidianamente".

contrário, a câmera indígena é o tempo todo denunciada, flagrada e alvo de brincadeiras, pois pertence à realidade sobre a qual produz imagens (o cineasta), dela é íntima e procura colher o ponto de vista do *Outro* (dos Guarani Mbya, ou melhor, de si mesma). Em *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá…*, em quadro, Ariel Ortega explica em detalhes ao cacique Cirilo a construção do filme, como ele acontece, o que é preciso fazer para fechar uma ideia; e, de forma singela, uma criança Guarani preenche toda a tela com seu rosto, depois de atestar que estava vendo o mundo por aquelas lentes. Em *Bicicletas de Nhanderú*, em volta de uma fogueira, Ariel conversa com Solano para compreender a espiritualidade do seu povo; e Germano Benites, no interior de uma típica casa Guarani, prepara a luz para a filmagem. Em *Desterro Guarani*, com a câmera na mão e o olho no visor, Patrícia Ferreira segue Mariano Aguirre pela mata – filmando dentro do quadro ao mesmo tempo em que está sendo filmada. Em *Tava, a casa de pedra*, Ariel Ortega e Patrícia Ferreira filmam e são filmados, conversam e entrevistam outros parentes, confrontam as versões oficiais e estabelecem suas próprias visões da História.

No caminho com Mário, o último filme do Coletivo, o menino protagonista promove todo tipo de interação com a/o câmera: quase o atropela com sua bicicleta na abertura, cuja sensorialidade do "fato" é palpável na instabilidade do quadro; coloca a mão e joga milho nas lentes, questiona-o ao ouvir uma pergunta para a qual a resposta era óbvia: "Você está se fazendo de besta, cineasta?". Em outro momento, tenta dirigi-la, quando, na *Tava* (ou melhor, nas ruínas das reduções de São Miguel), olha para o alto e avisa que o movimento da câmera deveria seguir o movimento dos seus olhos; e ao encenar, como se estivesse em uma conversa espontânea com outros parentes da Aldeia Koenju, um diálogo sobre as razões da destruição das missões. Elabora e reelabora, assim, a experiência histórica. Talvez, possamos afirmar que *No caminho com Mário* é o filme do Coletivo Guarani Mbya que mais o corte final tenha acolhido, na definição de Jean-Louis Comolli (2008, p. 60), a *auto-mise en scène* do *Outro* ou o "ponto de vista do nativo"[33]. Se atos e projetos decoloniais acontecem, sobretudo quando afirmam o espaço de onde o pensamento subalterno foi, sistematicamente, negado. Se para isso acontecer, no âmbito da *mídia indígena*, marcada pela centralidade do mundo histórico dos povos originários no campo representacional/espectatorial (Stam & Shohat, 2005), uma das formas passa, necessariamente, pela autoria. Podemos, enfim, concluir que uma ética do *Outro* como sujeito e não mais como objeto no filme documentário se impõe com o Coletivo Guarani Mbya de Cinema. Já seria óbvio o argumento de que estamos no âmbito da práxis fílmica e política da organização não governamental (ONG) Vídeo nas Aldeias, na qual é procedimento padrão – sobretudo na segunda fase, quando de projeto

[33] Em *Argonautas do Pacífico Ocidental*, livro clássico da etnografia sobre os habitantes do arquipélago Trobriand, da Melanésia, "A ideia-chave de captar o ponto de vista do nativo por meio da pesquisa de campo continua a definir a antropologia […] Em vez de desenvolver uma teoria sobre a magia, [Malinowski] buscou a 'teoria dos nativos de Kiriwina sobre a magia' […] Que os antropólogos contemporâneos a Malinowski estivessem mal preparados para aceitar essas teorias fica registrado na utilização indevida de expressões como 'a teoria da magia de Malinowski', ou 'a teoria da linguagem de Malinowski', quando se trata de teorias *trobriandesas* da magia e da linguagem, que Malinowski captou entre os nativos" (Peirano, 2018, pp. 13-14).

passou a ser uma *escola de cinema*, repassar a câmera ao indígena para que ele produza seus próprios filmes, realize suas próprias imagens e representações da sua história, cultural e condição. Para que ele, principalmente, inverta os papéis – de objeto a sujeito – caro ao *novo filme etnográfico*.

Em suma, essa autoria já poderia ser reconhecida como fato, por estarmos diante de uma práxis que é, sobretudo, fundante de uma *mídia indígena* que não se reduz tão somente aos filmes sobre o *Outro*, ainda que se abra como espaço que garante um lugar efetivo e o acolhimento da *auto-mise en scène* do indígena. Contando que a montagem não é assumida pelo Coletivo Guarani Mbya (o que acontece apenas em *No caminho com Mário*, conforme os créditos finais do filme)[34], seria possível objetar com Bernardet (2003)[35] sobre os limites da autoração do cinema indígena, pois, por consequência de terem assumido a câmera, os cineastas Guarani não tiveram o domínio sobre o corte final, que é crucial para o que deve ou não figurar em quadro, "momento delicado de escolher, articular e construir o filme a partir do emaranhado do material bruto, do real fragmentado e desordenado" (Corrêa, 2004, p. 37)[36]. Não obstante, de *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá…* a *No caminho com Mário*, o que se percebe é uma maior concretude do "ponto de vista do nativo" na imagem e, assim, um maior protagonismo atrás e na frente da câmera. A autoração indígena, de fato, materializa-se no corpo narrativo, nas problemáticas históricas e na intimidade dos cineastas com o espaço fílmico que se confunde com o espaço cotidiano, espiritual e histórico da aldeia. Em cada plano, mesmo nas obras em parcerias com não índios, ocorrem o real acolhimento da *mise en scène* do *Outro* (Comolli, 2008) e a efetivação de uma *antropologia reversa* (Caixeta de Queiroz, 2008, p. 116) e revelam não só sua dimensão histórica, mas sua presença real no mundo de hoje"[37].

CONCLUSÕES

Retomando Dominique Gallois e Vincent Carelli (1995), em um dos primeiros artigos escritos sobre o Vídeo nas Aldeias, podemos concluir que a obra do Coletivo Guarani Mbya carrega as três condições que comportam o "ponto de vista do nativo": a instalação da versão do *Outro* sobre a sua própria história, os seus modos de ser e viver; a colisão do ponto de vista indígena com o ponto de vista do mundo dos brancos; e o acolhimento das demandas dos povos originários mais diretamente ligadas às demandas da sociedade nacional (como a questão territorial, do patrimônio cultural, dos estereótipos e estigmas). Para o que vemos nas/com/por meio das imagens do mundo histórico do Coletivo Guarani Mbya, o recurso da metalinguagem foi determinante, pois esgarçou a

[34] A montagem de *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá…* foi feita por Ernesto de Carvalho; de *Nós e a cidade*, por Tatiana Almeida e Ernesto de Carvalho; de *Bicicletas de Nhanderú*, por Thiago Campos Tôrres; de *Desterro Guarani*, por Tatiana Almeida, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho; *Mbya Mirim*, por Tatiana Almeida e Thiago Campos Tôrres; *Tava, a casa de Pedra*, por Tatiana Almeida e Vincent Carelli; de *No caminho com Mário*, ficou à cargo de Ernesto de Carvalho com a participação do Coletivo Guarani Mbya.

[35] Comentando *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aloysio Raulino, no qual o personagem assume a câmera, Bernardet (2003, p. 131) lembra que: "quem selecionou e ordenou os planos, quem determinou sua duração, não foi Deutrudes [o personagem], mas o autor do filme. Quem decidiu a faixa sonora: permanência do ruído da câmera, reforçando a sua presença e ideia do fazer, entrada da música no decorrer do plano da mendiga e seu prosseguimento até o fim da sequência? O autor. Quem escolheu a música? A escolha e o volume da música são características do estilo de Raulino: uma música que se instala no primeiro plano, forte, presente, que guia a emoção e contrasta com o primeiro plano".

[36] Esse talvez seja o caso dos outros Coletivos do VNA, pois, dada a iniciação na linguagem audiovisual, a edição é feita pela equipe técnica, pois "a formação de um editor toma mais tempo. Depois de dois a três filmes, se revelam aqueles que têm talento e gosto pela coisa" (Carelli, 2011, p. 49). Entretanto, o que demanda uma pesquisa *in loco*, no discurso dos oficineiros subjaz a colaboratividade intensa da aldeia e dos cineastas indígenas no processo de edição, com o primeiro corte, segundo Ana Carvalho, sendo realizado na aldeia e a montagem mais fina, na sede do VNA (Moraes, 2017, pp. 80-81).

situação de colonialidade que marca o contexto histórico e contemporâneo dos povos originários, no qual os Guarani são um capítulo.

Nesse sentido, a imagética do Coletivo Guarani Mbya, especificamente dos cineastas da Aldeia Koenju, de São Miguel, dá centralidade a sua condição contemporânea ao assumir o comando dos espelhos que até então os refletiam e os refratavam. Insere-se, a seu modo, nesse momento pós-colonial, no qual ainda se manifesta a colonialidade do poder, do saber e do ser, mas, face a face, aos atos de resistência das comunidades indígenas que não abdicam "da condição de sujeitos de sua própria fala e história" (Miglievich-Ribeiro, 2014, p. 67), "de modo dialogal e comunitário" (Mignolo, 2014, p. 7)[38], "[tencionando o] fim da colonização oficial e sua presença reiterada" (Almeida, 2013, p. 12). Assumindo a decolonialidade como perspectiva, desponta um regime imagético de "atos de desobediência *aesthética* e institucional", "uma vez que [a partir dos processos e dispositivos fílmicos] a máscara da modernidade é posta a descoberto, e a lógica da colonialidade aparece [por inteira] atrás dela" (Mignolo, 2010, p. 18)[39]. Em um cinema de reversão de espelhos (pós)coloniais é que entendemos as intervenções dos cineastas indígenas como configurações de "projetos decoloniais, isto é, projetos que forjam futuros nos quais a modernidade/colonialidade será um mal momento na história da humanidade dos últimos quinhentos anos"[40], nas palavras de Walter Mignolo (2010, p. 13).

A partir da análise imanente e contextual, chegamos ao mundo histórico, em suas três dimensões, como definido por Bill Nichols (2005, p. 27) e que atravessa o cinema documentário indígena com precisão: "[o que, enfim] foi, é e o que poderá vir a ser" – não um mundo estático em sua temporalidade, mas mutante, dinâmico e circular. Todavia, ao contrário da realidade *de per si*, o que divisamos foi um mundo moldado por um regime imagético, em que as dimensões fílmicas e históricas se desvelam, em diálogo, continuamente, o que o torna palco de intensas mediações estéticas, política e histórico-culturais – que se estabelecem, oficializam e, ao mesmo tempo, esfacelam-se e entram em crítica quando o olhar do *Outro* provoca sua instabilidade apresentando outros objetos e abordagens. Pensando suas variantes metafílmicas, outras lentes que usamos para perscrutar as narratividades dos cineastas indígenas foram as de Corrigan (2015), às quais podemos aplicar as contranarrativas decoloniais do Coletivo Guarani Mbyá que tendem a nos chamar atenção para o "cinematográfico [que] pode nos forçar para além de suas fronteiras e [das] nossas fronteiras, forçar-nos a pensar sobre um mundo e sobre nós mesmos, que necessária e crucialmente existem fora dos limites do cinema" (Corrigan, 2015, 191).

[37] Emblemática a sequência no museu das missões, em *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*..., na qual Ariel, com a câmera na mão, confronta a visão colonizadora sobre os Guarani, que, "além de sujos" na visão do professor em campo, cobram pelas fotografias que os visitantes querem fazer. Ariel, em um ato de desobediência e invertendo a lógica colonizadora, explica que muitas vezes os pesquisadores utilizam as imagens dos Guarani para seus trabalhos, vendem e recebem por isso. A recusa dos seus parentes, na visão de Ariel, é uma forma de resistência – aceita pelo interlocutor. Exemplo clássico do que Caixeta de Queiroz (2008) chama de *antropologia reversa*.

[38] No original: "de modo dialogal y comunitário".

[39] No original: "actos de desobediencia *aesthética* e institucional", "Una vez que [a partir de seus traços, processos e dispositivos fílmicos] la máscara de la modernidad es puesta al descubierto, y la lógica de la colonialidad aparece detrás de ella".

[40] No original: configuraram "proyectos decoloniales, esto es, proyectos que forjan futuros en los cuales la modernidad/colonialidad será un mal momento en la historia de la humanidad de los últimos quinientos años".

REFERÊNCIAS

Almeida, J. (2013). Perspectivas pós-coloniais em diálogo. In J. Almeida, A. Miglievich- Ribeiro & H. T. Gomes (Orgs.), *Crítica pós-colonial* (pp. 9-32). Rio de Janeiro, RJ: 7Letras.

Araújo, J. J. (2015). *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: Um estudo do projeto vídeo nas aldeias.* (Tese de doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

Ballestrin, L. M. A. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política, 11*, 89-117. doi: 10.1590/S0103-33522013000200004

Ballestrin, L. M. A. (2017). Modernidade/Colonialidade sem "Imperialidade"? O elo perdido do giro decolonial. *Dados, 60*(2), 505-540. doi: 10.1590/001152582017127.

Belisário, B. (2016). Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme *As Hipermulheres*. *Galáxia, 32*, 65-79. doi: 10.1590/1982-25542016223451

Bernardet, J.-C. (2003) *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Bhabha, H. K. (2014). *O local da cultura*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG.

Brasil, A. (2012a). O olho do mito: Perspectivismo em *Histórias de Mawary*. *Ecó-Pós*, *15*(3), 69-89. doi: 10.29146/eco-pos.v15i3.872

Brasil, A. (2012b). Bicicletas de Nhanderu: Lascas do extracampo. *Devires*, *9*(1), 98-117.

Brasil, A. (2013). *Mise-en-abyme* da cultura: A exposição do "antecampo" em *Piõnhitsi* e *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*. *Significação*, *40*(40), 245-265. doi: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2013.71683

Brasil, A. (2016). Ver por meio do invisível: O cinema como tradução xamânica. *Novos Estudos*, *35*(3), 125-146. doi: 10.25091/s0101-3300201600030007

Caixeta de Queiroz, R. (2008). Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires, 5*(2), 98-125.

Caixeta de Queiroz, R. & Diniz, R. O. (2018). Cosmocinepolítica tikm'n-ma-xakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena. *Gis, 3*(1), 63-105. doi: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2018.142390

Carelli, V. (2011). Um novo olhar, uma nova imagem. In A. C. Z. Araújo (Org.), *Vídeo nas aldeias 25 anos* (pp. 42-51). Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias.

Castro-Gómez, S. (2005). Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da "invenção do outro". In E. Lander (Org.), *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas* (pp. 80-87). Buenos Aires: Clacso.

Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário.* Belo Horizonte, MG: Editora UFMG.

Conselho Indigenista Missionário (Cimi). (2016). Relatório "Violência contra os povos indígenas no Brasil: Dados de 2016". Recuperado de https://bit.ly/2OLjTtT

Córdova, A. (2011). Estéticas enraizadas: Aproximaciones ao vídeo indígena al América Latina. *Comunicación y Medios, 4*, 81-107. doi: 10.5354/0719-1529.2012.19895

Corrêa, M. (2004). Vídeo das Aldeias. In M. Corrêa; S. Bloch & V. Carelli (Coords.), *Mostra vídeo nas aldeias: Um olhar indígena.* (pp. 33-39). Olinda, PE: Banco do Brasil.

Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker.* Campinas, SP: Papirus.

Costa, S. (2013). (Re)Encontrando-se nas redes? As ciências humanas e a nova geopolítica do conhecimento. In J. Almeida, A. Ribeiro, & H. T. Gomes, (Orgs.), *Crítica Pós-Colonial* (pp. 257-274). Rio de Janeiro, RJ: 7Letras.

Diário Causa Operária (2018). *Indígenas são expulsos violentamente pela polícia de suas terras no Mato Grosso do Sul*. Recuperado de https://bit.ly/2uCV9uf

Durham, E. R. (2018). Apresentação. In B. Malinowski, *Argonautas do pacífico ocidental* (pp. 17-38). São Paulo, SP: Ubu Editora.

Fanon, F. (2008). *Pele negra máscaras brancas*. Salvador, BA: Edufba.

Felipe, M. A. (2018). Escrituras fílmicas problematizadoras do mundo histórico: A "questão indígena" no Brasil. *Famecos, 25*(2), 1-30. doi: 10.15448/1980-3729.2018.2.29351

Felipe, M. A. (2019). Variações sobre o documentário de Vincent Carelli: (Des) fazendo o novelo. *Doc On-line,* 25, 6-46. doi: 10.20287/doc.d25.dt01

Freire, M. (2011). *Documentário: Ética, estética e formas de representação*. São Paulo, SP: Annablume.

Gallois, D. T. & Carelli, V. (1995). Vídeo e diálogo cultural: Experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes antropológicos, 1*(2), 61-72.

Ginsburg, F. (2011). Vídeo parentesco: Um ensaio sobre "A Arca dos Zoé" e "Eu já fui seu irmão". In A. C. Z. Araújo (Org.),*Vídeo nas Aldeias 25 anos (1986-2011)* (pp. 172-179) Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias.

Golin, T. (2014). *A Guerra Guaranítica: O levante indígena que desafiou Portugal e Espanha*. São Paulo, SP: Terceiro Nome.

Hartog, F. (2014). *Memória de Ulisses: Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG.

Lacerda, R. (2018). O plano, o contraplano e o "plano sem plano": Imagens ocidentais e Mbya Guarani de São Miguel. *Iluminuras, 19*(46), 135-168. doi: 10.22456/1984-1191.85245

Ladeira, M. I. (2008). *Espaço geográfico Guarani-Mbya: Significado, constituição e uso*. Maringá, PR: Eduem.

Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto. In S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial: Reflexiones para uma diversidade epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-168). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Malinowski, B. (2018), *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo, SP: Ubu.

Mecchi, Y. & Jornada, I. (2018). Alckmin diz que solução para conflito agrário é armamento rural. *Correio do Estado*. Recuperado de https://bit.ly/2HOOVQE

Miglievich-Ribeiro, A. (2014). Por uma razão decolonial: Desafios ético-político-epistemológicos à cosmovisão moderna. *Civitas, 14*(1), 66-80. doi: 10.15448/1984-7289.2014.1.16181

Miglievich-Ribeiro, A & Prazeres, L. L. G. (2015). A produção da subalternidade sob a ótica pós-colonial (e decolonial). *Temáticas, 23*(45-46), 25-52.

Migliorin, C. (2012). O que é um coletivo. In A. Brasil, M. Rocha & S. Borges (Coords.), *Teia (2002-2012)* (pp. 307-316). Belo Horizonte, MG: Teia.

Mignolo, W. D. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle 14, 4*(4), 10-25. doi: 10.14483/21450706.1224

Mignolo, W. D. (2014). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad e gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Mignolo, W. D. (2017). Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais, 32*(94), 1-18. doi: 10.17666/329402/2017.

Mignolo, W. D. (2018). *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Argentina/Espanha/México: Ediciones Akal.

Moraes, F. (2017). A luta do cinema indígena. *Revista Zum, 12*, 76-95.

Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus.

Peirano, M. (2018). Prefácio a esta edição. In B. Malinowski, *Argonautas do pacífico ocidental* (pp. 11-16). São Paulo, SP: Ubu.

Penafria, M. (1999). *O filme documentário: História, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos.

Penafria, M. (2009). *Análise de filmes: Conceitos e metodologia(s)*. Artigo apresentado no VI Congresso Sopcom, Lisboa. Recuperado de https://bit.ly/1BGfzTa

Poty, V. (2015). Os Guarani-Mbyá: Palavras. In D. Christidis & V. Poty, *Os Guarani-Mbyá*. Porto Alegre, RS: Wences Design Criativo.

Prysthon, A. (2006). Imagens periféricas: Os estudos culturais e o terceiro cinema. *E-Compós, 6*, 1-15. doi: 10.30962/ec.v6i0.73

Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In E. Lander (Org.), *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas* (pp. 107-130). Buenos Aires: Clacso.

Ramos, F. P. (2005). A cicatriz da tomada: Documentário, ética e imagem intensa. In F. P. Ramos (Org.), *Teoria contemporânea do cinema* (pp. 159-226). São Paulo, SP: Editora Senac.

Ramos, F. P. (2009). Apresentação à edição brasileira. In L. Jullier & M. Marie, *Lendo as imagens do cinema* (pp. 9-13). São Paulo, SP: Editora Senac.

Stam, R. & Shohat, E. (2005). Teoria do cinema e espectatorialidade na era dos "pós". In F. P. Ramos (Org.), *Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica* (pp. 393-424). São Paulo, SP: Editora Senac.

Stam, R. & Shohat, E. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. São Paulo, SP: Cosac Naify.

Sijll, J. V. (2017). *Narrativa cinematográfica: Contando histórias com imagens em movimento*. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes.

Tacca, F. (2001). *A imagética da Comissão Rondon: Etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas, SP: Papirus.

Vídeo nas Aldeias (Produtora). (2010). *Cineastas indígenas* [DVD]. Recuperado de https://bit.ly/2ODHVqx

Viveiros de Castro, E. (2017). Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In E. Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem* (pp. 299-346). São Paulo, SP: Ubu.

Artigo recebido em 12 de setembro de 2018 e aprovado em 16 de dezembro de 2018.